# MANET VELÁZQUEZ. La manière espagnole au XIX[e] siècle

## Musée d´Orsay, Paris, 16. September 2002 bis 5. Januar 2003; The Metropolitan Museum of Art, New York, 24. Februar bis 8. Juni 2003

**Bruno Klein / Dresden**

Unter dem Titel *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX[e] siècle* zeigt das Pariser Musée d'Orsay bis zum 5. Januar 2003 eine Ausstellung über die Rezeption der spanischen Malerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Da das Projekt zusammen mit dem New Yorker Metropolitan Museum entwickelt wurde (wo die Ausstellung vom 24. Februar bis zum 8. Juni 2003 zu sehen sein wird), sind zahlreiche prominente Bilder aus beiden Häusern zu sehen, ebenso wie Ergänzungen aus weiteren internationalen Museen, aus dem Louvre und vor allem aus dem Prado. So wird der Besucher gleich beim Eintritt von einer ganzen Serie von Bildern von Velázquez und anderen Malern aus Madrid überrascht, von denen einige schon einmal im 19. Jahrhundert in Paris gewesen waren oder besondere Bedeutung für französische Maler hatten. Ein interessantes Lehrstück über die Reisen von Bildern und Künstlern, dessen eigentlich Bedeutung sich jedoch im Zusammenhang der Ausstellung nicht gleich, sondern erst peu à peu während des Rundgangs erschließt. Erst recht erklärt sich diese beeindruckende Galerie bei der Lektüre des Kataloges, nämlich als ein Versuch, die einstige Präsenz spanischer Malerei Paris zu evozieren und zu rekonstruieren, die von den alten königlichen Sammlungen, über die Beutezüge der Revolution und des Empires, die großen Privatsammlungen der Restaurationszeit bis hin zur „Galerie espagnole" Louis-Philippes im Louvre reichte. Dieser Bestand muss, vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, enorm gewesen sein. Alleine 180 (angebliche) Gemälde von Zurbarán verzeichnete die in den Räumen hinter der Louvre-Kolonnade untergebrachte „Galerie espagnole", die dort von 1838 bis 1849 zu sehen war. Nachdem der gestürzte Bürgerkönig Louis-Philipp im englischen Exil gestorben war, wurden die Bilder seinen Erben zugesprochen und 1853 in London versteigert. Ein ähnliches Schicksal war nur ein Jahr zuvor bereits der Galerie Soult widerfahren, die ebenfalls über einen bedeutenden Bestand spanischer, speziell in Sevilla zusammengeraubter Malerei verfügt hatte. Von all dem haben der Louvre und andere öffentliche Sammlungen in Frankreich nur weniges erwerben können, so dass die Präsenz spanischer Malerei dort heute im Gegensatz zu dem, was einmal in Paris zu sehen war, armselig wirkt.

Der Katalog suggeriert, dass sich alles Interesse an spanischer Malerei einmal in Paris konzentriert habe. In zahlreichen sorgfältig recherchierten Aufsätzen werden die ehemaligen Sammlungen rekonstruiert, die Reisen von Diplomaten, Literaten und Künstlern nach Spanien aufgezählt und in ihrer Bedeutung für die Rezeption der spanischen Malerei erörtert - in dieser Hinsicht tendiert der Katalog zu einer der in Paris nicht ganz seltenen Leistungsschauen. An keiner Stelle aber werden diese Ergebnisse relativiert, so dass es scheint, als habe sich die Pariser Kunstszene während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit fast nichts anderem als der Malerei des Siglo de Oro und Goyas auseinandergesetzt. Tatsächlich dürfte das Interesse jedoch eher mäßig gewesen sein. Dagegen spricht nicht einmal, dass der Louvre Murillos *Immaculata* bei

der Versteigerung der Sammlung Soult 1852 für den bis damals höchsten je für ein Bild gezahlten Preis von 615000 Francs erwarb. Zuvörderst scheint der Ankauf nämlich auf das Interesse reagiert zu haben, das an Murillos Madonnentyp bestand, weshalb das Bild auch bis 1940, als es im Austausch in den Prado gelangte, zu den meistkopierten des Louvre gehörte. Diese Kopien wurden sowohl von Privatpersonen wie im öffentlichen Auftrag angefertigt, d.h. zur Ausstattung von Kirchen im Zuge der Rekatholisierung Frankreichs, ähnlich wie dies zuvor schon den Heiligenbildern Zurbaráns widerfahren war und später auch dem *Gekreuzigten Christus* von Velázquez (in Paris nur in Kopie verfügbar). Ansonsten bleibt die Auseinandersetzung mit spanischer Malerei bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch verhältnismäßig bescheiden; in den französischen Versuchen, die Malerei der Welt enzyklopädisch zu erfassen, kommt ihr neben den „großen" italienischen und französischen Schulen immerhin ein ehrenhafter, aber nicht wirklich herausragender Platz zu.

Unter dem Aspekt der Präsenz von spanischer Malerei in Frankreich während des 19. Jahrhunderts dürfte die Ausstellung deshalb allenfalls als interessant gelten. Die im Katalogtitel evozierte „spanische Manier im 19. Jahrhundert" wäre höchstens die kaum einer Ausstellung werte Episode geblieben, wenn es nicht auch um die im Haupttitel angesprochene Auseinandersetzung von Manet mit Velázquez ginge. Gerade vor dem Hintergrund der eher spärlichen Rezeption spanischer Malerei wird die Kunstgeschichte hier auf einmal spannend, da deutlich wird, wie ein einzelner Maler des 19. Jahrhunderts Kongenialität zu seinem spanischen Kollegen des 17. Jahrhunderts spürte und daraus die Malerei revolutionierte. Baudelaire, der Freund Manets, sprach bereits 1864 von den „mystérieuses coïncidences" zwischen dem Werk beider Künstler - zu einem Zeitpunkt, als Manet noch kaum einen originalen Velázquez gesehen hatte. So sehr Ausstellung und vor allem Katalog auch den Beweis zu erbringen versuchen, dass Manet nur in Paris für die Malerei seines spanischen Kollegen des Siglo de Oro empfänglich gemacht werden konnte, sosehr bleibt sie gerade diesen Beweis schuldig. Denn das Frühwerk von Manet bis hin zu seinem malerischen Durchbruch in den späten sechziger Jahren korreliert ziemlich genau mit jener Epoche, in der nach dem Verkauf der im Louvre untergebrachten „spanischen Galerie" und der Sammlung Soult in Paris ausgesprochen wenig an spanischer Malerei zu sehen war. In der gleichen Zeit gab es aber ein ausgesprochen „pittoreskes" Interesse an spanischer Geschichte und Kultur, das sich aus so unterschiedlichen Quellen speiste wie einer romantischen Begeisterung für das archaisch scheinende Land, dem faszinierten - und reaktionären - Blick auf den dortigen Katholizismus und der Entourage um die in Spanien geborene Kaiserin Eugénie. Aber all dies kann höchstens den Hintergrund für die Malerei Manets gebildet haben, vor allem für seine zahlreichen Bilder mit spanischen Sujets, vermochte aber kaum einen Anlass für seine konkrete Auseinandersetzung mit spanischer Kunst zu liefern.

Anders verhielt es sich freilich mit der französischen Goya-Rezeption: Nicht erst seit der Maler seine letzten Lebensjahre in Bordeaux verbracht hatte, figurierte sein Oeuvre, besonders dank seiner graphischen Folgen, als fester Referenzpunkt in der Malerei Frankreichs. Goya war dort bereits seit der Revolutionszeit und dann besonders während der französischen Okkupation Spaniens bekannt geworden. Delacroix hatte

sich unmittelbar auf Goya berufen, sollte aber dem jungen Manet später raten, sich an der Malerei von Rubens zu orientieren.

Es scheint deshalb ein recht komplexes Bezugsfeld zur spanischen Malerei gewesen zu sein, in dem sich Manet zunächst bewegte. Dessen Eckpunkte hießen: Spanienmode, Nachhall der Bedeutung spanischer Malerei (Manet kopierte anfangs mehrfach damals Velázquez zugeschriebene Bilder), unmittelbare Goya-Rezeption (wie durch die Integration „goyesker" Motive in mehreren frühen Bildern deutlich wird). Und genau bis hierhin helfen Ausstellung und Katalog auch weiter, bleiben aber weitgehend den Nachweis schuldig, wie die konkrete Auseinandersetzung Manets mit Goya jenseits des Motivischen aussah. Ebenso bleibt es eine Behauptung, die freilich nur in der Ausstellung, nicht aber im Katalog formuliert wird, dass die spanische Malerei des Siglo de Oro und Goyas in ihrem „Realismus" den jungen französischen Malern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dazu gedient habe, sich von der idealistischen akademischen Lehre abzusetzen. Dass der Naturalismus von Courbet, dessen *Begräbnis in Ornans* der junge Manet eher ambivalent gegenüberstand, wirklich durch spanische Malerei angeregt worden sein soll, ist eine innerhalb der Ausstellung zwar aufgestellte Vermutung, die jedoch weder weiter ausgeführt noch bewiesen wird.

Wirklich konkret fassbar wird die Auseinandersetzung von Manet mit Velázquez erst, nachdem seine *Olympia* auf dem Salon von 1865 zurückgewiesen wird und einen Skandal erregt, dem sich Manet nicht mehr gewachsen fühlt. Fast könnte man seine Reise, die er im Frühherbst desselben Jahres nach Spanien und speziell nach Madrid unternimmt, als eine Flucht bezeichnen. Auf dieser Reise, die er schon nach kurzer Zeit abbrechen musste, da ihm das spanische Essen nicht bekam, scheint er hauptsächlich den Prado besichtigt zu haben. Von dort berichtet er, dass Velázquez der größte aller Maler sei, der auch ihm selbst den Weg weisen würde, wie er künftig zu malen habe. Vor dem Hintergrund der Anfeindungen, denen Manet damals in Paris ausgesetzt war, erscheint Velázquez, der außerhalb Madrids kaum in Original bekannt war, jedoch in der zeitgenössischen kunsthistorischen Literatur bereits hochgeschätzt wurde, fast wie ein Rettungsanker. Kann es sein, dass Manet, dessen Auseinandersetzungen mit dem kunsthistorischen Kanon und dessen Referenzen an ihn ja notorisch sind, hier versucht, den Kanon in seinem eigenen Sinne zu korrigieren? Dies bedeutet nicht notwendigerweise, dass dahinter nur strategisches Kalkül stand, denn die von Velázquez ausgehende Faszination scheint Manet ehrlich empfunden zu haben. Aber möglicherweise war es gerade diese in sich paradoxe Verschränkung von Normenverletzung und Normensuche, die Manet zu Velázquez finden ließ. Jedenfalls konnte Manet mit El Greco, dem damals noch nicht in die große Kunstgeschichte integrierten Maler, bedeutend weniger anfangen.

So wird der Verweis auf Velázquez für Manet nach seiner Rückkehr nach Paris programmatisch: Er malt dessen *Borrachos* im Hintergrund seines Zola-Porträts; während er das auf dem Salon von 1864 ausgestellte Bild *Episode eines Stierkampfes* so zuschneidet, dass von ihm nur noch der berühmte *Tote Torero* übrigbleibt, der zum Vergleich mit dem damals Velázquez zugeschriebenen und in Paris befindlichen *Tote Soldaten* herausfordert.

Die Ausstellung vereint alle diese Bilder, doch wäre es ihr noch besser gelungen, die Auseinandersetzung von Manet und anderen französischen Malern mit der spanischen Malerei zu visualisieren, wenn die Bilder des Siglo de Oro nicht alle zusammen in den ersten Sälen gehangen hätten, sondern gleich neben den französischen Gemälden des 19. Jahrhunderts. Manet schrieb aus Madrid, dass das beeindruckendste Gemälde, das er jemals gesehen habe, dasjenige des *Pablo de Valladolid* sei. Der Prado hat es nach Paris ausgeliehen, aber Manets direkte Replik darauf, der „tragische Schauspieler", aus Washington gekommen, hängt vier Säle weiter. Der Katalog bildet beide nebeneinander ab, die einmalige Chance, sie auch im Original nebeneinander zu sehen, wurde vertan. Auch Velázquez' Menippos wird keine Begegnung mit Manets aus Kopenhagen und Detroit angereisten Philosophen-Clochards und Trinkern gegönnt, der enigmatische *Tote Soldat* aus der Londoner National Gallery ist 100 Meter und fünf Räume vor Manets *Toter Torero* aus Washington gestorben. Immerhin lässt sich von Goyas *Majas auf dem Balkon* gerade noch ein direkter Blick auf Manets *Balkon* werfen; wirklich nebeneinander erscheinen beide Bilder aber nur im Katalog.

Offenbar traut die Ausstellung dem Betrachter keine eigenständige Reflexion zu, sondern möchte Ergebnisse kunsthistorischer Forschung illustrieren, indem der Besucher gezwungen wird, Katalogkapitel abzuschreiten. Aber um zu zeigen, wie viel spanische Malerei einmal in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert in Paris versammelt war, hätten sich auch noch viel mehr und, der Realität durchaus entsprechend, zweitrangige Bilder im ersten Saal zusammenbringen lassen, um in den folgenden Räumen die künstlerische Auseinandersetzung durch direkte Vergleiche zu visualisieren. So aber dominiert der akademische Zugriff auf die Malerei, für den Manet sich wahrscheinlich höflich bedankt hätte. Zwar weiß es die Kunstgeschichte häufig besser als die Künstler, aber den Malern und ihren Bildern postum die künstlerische Auseinandersetzung zu verweigern, die sie selbst gesucht haben, diese dafür aber auf das Medium des Kataloges zu verlagern, ist überheblich. Auf der zweiten Station der Ausstellung in New York ließe sich dies noch korrigieren. Kuratoren und Kunsthistoriker dürfen durchaus hinter die von ihnen präsentierten Werke zurücktreten, zumal wenn diese von so außerordentlicher Qualität sind wie hier. Dass sie in der Lage sind, eine solche Ausstellung zu konzipieren und zu organisieren, verdient Lob und Anerkennung; die eigene Größe aber gerade anhand von Velázquez und Manet beweisen zu wollen, wirkt eher peinlich.

Katalog: Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX$^{e}$ siècle. Paris, musée d'Orsay, 16 septembre 2002 - 5 janvier 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 février - 8 juin 2003. Paris, Réunion des musées nationaux 2002. ISBN: 2-7118-4490-0.